

Peter Andraschke (Gießen)

„Heimat, die ich meine“. Drei Hinweise aus der musikalischen Avantgarde-Szene

Das Entdecken des Regionalen im Gegensatz zum Nationalen und als extremer Kontrast zu dem verbreiteten Interesse an einer Weltmusik, die die Grenzen des Nationalen, der eigenen Heimat sprengt, wurde in den 1980er-Jahren zu einem wichtigen schöpferischen Impuls für die Komponisten der damaligen Avantgarde in der Bundesrepublik Deutschland.

Für die deutschen Komponisten der Moderne bestand nach dem Zweiten Weltkrieg aus verständlichen Gründen noch weniger Interesse an einer Musik mit nationaler Identifikation als vor 1933, im Grunde eigentlich gar keines. Die Avantgarde, etwa der Darmstädter Kreis, hatte sich nach 1950 zunächst überwiegend und in unterschiedlichster Weise mit Organisationsfragen des akustischen Materials in der Nachfolge der Zweiten Wiener Schule, insbesondere von Anton Webern, auseinander gesetzt und dabei zur seriellen und elektronischen Musik gefunden. Kompositionstechnische Fragen standen damals im Vordergrund. Erst seit Mitte der 1960er-Jahre begannen die Komponisten der Avantgarde, semantische Dimensionen in ihren Kompositionen stärker zu berücksichtigen und zunehmend in den Vordergrund zu stellen. Zugleich setzte ein allgemeines neues Interesse an Folklore ein. Im musikalischen Bereich äußerte es sich in Werken der Kunstmusik, ebenso aber in der Szene der Liedermacher, die eine Gegenkultur zum englischsprachig orientierten Schlager suchten. Ein Ausgangspunkt waren hier die Festivals auf der Burg Waldeck.

Das Interesse an europäischer Folklore und außereuropäischer Musik führte zu der Idee einer Weltmusik, die die Begrenzung des Nationalen aufheben sollte. Karlheinz Stockhausens Werk ist hierfür ein gutes Beispiel und soll deshalb kurz gestreift werden. Seine *Telemusik* (Elektronische Musik, 1966) und die *Hymnen* (Elektronische und Konkrete Musik, Werk Nr. 22, 1966–67; Elektronische und Konkrete Musik mit Solisten, Werk Nr. 22 1/2, 1966–67) verbinden in unter-

schiedlicher Weise Originalaufnahmen von Folklore und von außer-europäischer Musik mit elektronischen Klängen. Mit diesen Werken wird bei Stockhausen eine neue kompositorische Entwicklungsstufe erkennbar, verbunden mit einer neuen Lebensauffassung, die letztlich zu einem neuen Musikdenken führt. Sie erreicht ihren Extrempunkt in der so genannten *Intuitiven Musik* (*Aus den sieben Tagen*. 15 Kompositionen, Mai 1968, Werk Nr. 26; *Für kommende Zeiten*. 17 Texte für Intuitive Musik,¹ 1968–70, Werk Nr. 33). Die Traditionen, auf die Stockhausen in der *Telemusik* Bezug nimmt, sind die Folklore und die außereuropäische Musik. Am stärksten vertreten ist die japanische Musik, was sich aus dem Kompositionsauftrag und der Widmung an das japanische Volk erklärt. Dabei handelt es sich um Auszüge aus:

- der bekannten Gagaku-Musik *E ten raku*;
- den Kabuki-Musiken *Yatai aikata* („Matsuri Bayashi“) und *Daidai Kagura* („Aoi Matsura“);
- der Muschelmusik, die während der Omizutori-Zeremonie im Todaiji-Tempel in Nara erklingt;
- einem Tempelgesang während der Zeremonie *Senbotsusha irei heiwa kigan daihoyoh* im Kohyasan-Tempel in Japan.

Die anderen „Fremdmusiken“ in der *Telemusik* sind hinsichtlich ihrer Bedeutung für den Kulturraum, dem sie entstammen, nicht immer typisch ausgewählt und gegenüber den japanischen Beispielen unterrepräsentiert. Stockhausen kannte sich im ethnomusikalischen Bereich einfach nicht genügend aus und wählte aus dem ihm zur Verfügung stehenden, eher zufällig zusammengebrachten Musikmaterial das, was ihm kompositorisch am verwertbarsten erschien; dabei wollte er nach seiner Gesamtkonzeption auch geographische Momente beachten. Neben den japanischen Beispielen integrierte er:

- eine Gamelanmusik aus Bali;
- ein afrikanisches Lied, südlich der Sahara;

¹Das Plattencover zu der Aufnahme von Nr. 13 *Zugvogel* und Nr. 17 *Ceylon* zeigt Stockhausen auf einer ceylonesischen Kandy-Trommel spielend vor dem Hintergrund einer aus Palmblättern gestalteten Vogeldarstellung (Chrysalis 6307573, CHR 1110).

- eine spanische Sevillana;
- eine ungarische Instrumentalmusik;
- eine Musik der Shipibo-Indianer vom oberen Amazonas, die bei den Pubertätsriten der Mädchen eingesetzt wird;
- chinesische Instrumentalmusik mit Soloflöte;
- ein Wiegenlied der Jahave-Indianer (Amazonas-Stamm): Mutter mit Baby;
- einen Männergesang der Suyar-Indianer (Amazonas-Stamm);
- drei Musikbeispiele aus Vietnam.

Das Nationale in seiner Überbewertung durch Verzerrung kompositorisch zu karikieren ist u. a. ein Verdienst des aus Argentinien stammenden und seit 1957 in Köln lebenden Mauricio Kagel. Ein bekanntes Beispiel sind die *Exotica für außereuropäische Instrumente* (1970/71), die er für das Kulturprogramm der Olympischen Spiele in München 1972 schrieb. Mit dieser Komposition verpflichtete er renommierte Interpreten der Musik der europäischen Avantgarde, aus ihnen ungewohnten exotischen Instrumenten Klänge zu erzwingen.² Die Sicht von Weltkultur und Weltgeschichte aus den nationalen Perspektiven der Europäer hat Kagel stets befremdet. Ein besonders deutlicher Diskussionsbeitrag zum Thema des Imperialismus und Kolonialismus ist sein *Mare Nostrum. Entdeckung, Befriedung und Konversion des Mittelmeerraumes durch einen Stamm aus Amazonien* (1973–75). In *Mare Nostrum* – der Werktitel ist die Bezeichnung der antiken Römer für „ihr“ Mittelmeer – provoziert Kagel durch den umgekehrten Fall einer Kolonialisierung: Nicht die Europäer, sondern ein Indianerstamm aus Amazonien entdeckt, erobert und richtet das Mittelmeer zugrunde; die zunehmende Umweltverschmutzung wird auf der Bühne sichtbar gemacht. Diese verkehrte Welt bildet das Titelblatt der Partitur ab. Die geographische Darstellung des nördlichen Mittelmeers muss von unten nach oben gesehen werden.

²Die Plattenbeilage enthält Farbfotos der Instrumentalisten Michel Portal, Vinko Globokar, Chrisoph Caskel, Wilhelm Bruck, Theodor Ross und Siegfried Palm in exotischer Verkleidung und Bemalung, auf dem Plattencover ist der Komponist in entsprechendem Outfit abgebildet (DGG 2530251).

Als extremer Kontrast zu der Beschäftigung mit weltweiter Musik steht das gleichzeitige Interesse am Regionalen, an der eigenen Heimat, das sich, auch durch das von der Generation der 1968er eingebrachte Selbstverständnis in allen Bereichen der Kunst und des Lebens entfaltete. Im Folgenden seien drei Beispiele von Komponisten der Avantgarde angeführt, die sich in ihrer Musik mit Fragen des Regionalen und des Nationalen auseinander setzen. Die Werke wurden bei den Donaueschinger Musiktagen, dem bekanntesten Festival für Zeitgenössische Musik, aufgeführt. Es handelt sich um:

- Walter Zimmermann: *Ländler-Topographien* für Orchester, Teile III und IV (UA 17.10.1980);
- Dieter Schnebel: *Jowaegerli*. Alemannische Worte und Bilder von und nach Johann Peter Hebel mit vokalen und instrumentalen Klängen und mit Schlagwerk (UA Baden-Baden 26.6.1983, Donaueschingen 21.10.1984);
- Helmut Lachenmann: *Tanzsuite mit Deutschlandlied*. Musik für Orchester mit Streichquartett³(UA 18.10.1980).

Die Kompositionen von Lachenmann und Schnebel waren Auftragswerke des Südwestfunks Baden-Baden.

1. „Das Lokale ist das Universale“: Über Walter Zimmermanns *Lokale Musik*

Walter Zimmermanns (*1949) groß angelegtes Kompositionsprojekt *Lokale Musik* (1977–81)⁴ gliedert sich in vier Zyklen, die von einem Prolog und einem Epilog umrahmt werden:

Prolog: Ephemer für Klaviertrio

- I. *Ländler Topographien* für Orchester
 1. *Phran*
 2. *Topan*

³Titel bei der Uraufführung: *Tanzsuite mit Deutschlandlied* für vier Solostreicher und Orchester.

⁴Die Partitur erschien im Selbstverlag „Beginner“. Studio. Recordings.Press, Köln o. J.

- 3. *Tophra*
 - 4. *An*
 - II. *Leichte Tänze*
 - 1. *Zehn fränkische Tänze* sublimiert für Streichquartett
 - 2. *25 Kärwa-Melodien* substituiert für 2 B-Klarinetten
 - 3. *20 Figuren-Tänze* transformiert für Streichmusik
 - 4. *15 Zwiefache* transzendiert für Gitarre
 - III. *Wolkenorte* für Harfe
 - IV. *Stille Tänze*
 - 1. *Erd-Wasser-Luft-Töne* für Klavier, Streichglasspiel und Posaune
 - 2. *Riuti. Rodungen & Wüstungen* für einen Schlagzeuger
 - 3. *Keuper. Namenlose Zwiefache* für Streichquartett
- Epilog: Der Tanz und der Schmerz* für 13 Instrumente

In der *Lokalen Musik* will der 1949 im mittelfränkischen Schwabach geborene Zimmermann Beziehungen zwischen Musik und Landschaft herstellen. Bereits in den Werktiteln verbinden sich geographische, geologische und musikalische Begriffe. Konkreter geographischer Bezugspunkt ist das Hinterland von Fürth, wo Zimmermann das Gymnasium besucht hat, mit dem mittelalterlichen Städtchen Cadolzburg als Mittelpunkt.

Den *Ländler Topographien* liegen als musikalisches Material achttaktige bayerische Ländler zugrunde, die der Volksmusikforscher Felix Hörburger 1976 veröffentlicht hat.⁵ Sie werden im ersten Teil, *Phran*, verarbeitet aufgrund von seriellen Vorplanungen für die Tonhöhen, die Harmonik, den Rhythmus und die Instrumentierung, die Zimmermann u. a. über die Permutation von Zahlenreihen zu Zahlenquadraten gewann (siehe Abbildung 1).⁶

Im zweiten Teil, *Topan*, wird, so Zimmermann, „auf die Melodien Landschaft projiziert“,⁷ und zwar von zwölf Landschaften der Her-

⁵Felix Hörburger, *Achttaktige Ländler aus Bayern*, Regensburg: Verlag Gustav Bosse 1977.

⁶Die kompositorischen Verfahrensweisen sind ausführlich erläutert in Walter Zimmermann, *Lokale Musik – eine Projektbeschreibung*, in: *Neuland. Ansätze zur Musik der Gegenwart*, Jahrbuch Bd. 1, hrsg. von Herbert Henck, Köln 1980, S. 80-86. Wiederabdruck des Textes in Walter Zimmermann, *Insel Musik*, Köln 1981, S. 203-211.

⁷Ebd., S. 84.

1*: 2
 2*: 5/10
 3*: 1/ 8/12
 4*: 3/ 6/ 9/12
 5*: 1/ 2/ 4/ 7/11
 6*: 1/ 3/ 5/ 7/ 9/11
 7*: 6/ 7/ 8/ 9/10/11/12
 8*: 1/ 2/ 3/ 4/ 5/ 6/ 7/ 8
 9*: 4/ 5/ 6/ 7/ 8/ 9/10/11/12
 10*: 1/ 2/ 3/ 4/ 5/ 6/ 7/ 8/ 9/10
 11*: 2/ 3/ 4/ 5/ 6/ 7/ 8/ 9/10/11/12
 12*: 1/ 2/ 3/ 4/ 5/ 6/ 7/ 8/ 9/10/11/12
 Nummernschlüssel für Matrix [1*=Solo, 2*=Duo, 3*=Trio, 4*=Quartett usw.]

Die Neutralisierungsmatrix hat die Eigenschaft, daß sie 12 Zahlen durchschreitet und bei der 13. Zahl sich der Zyklus mit der ersten schließt. Dies wird erreicht durch die Formel $+7 -5$. Es entsteht dann folgende Grundreihe: 1, 8, 3, 10, 5, 12, 7, 2, 9, 4, 11, 6. Durch Nebeneinanderstellen der jeweils nächsten Zahl, als Beginn dieses 12er-Zyklus, entsteht folgende Matrix:

x →	.0	.1	.2	.3	.4	.5	.6	.7	.8	.9	.10	.11	
y ↓	1	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
	2	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7
	3	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2
	4	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9
	5	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4
	6	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
	7	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6
	8	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1
	9	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8
	10	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3
	11	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
	12	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5
	.11	.10	.9	.8	.7	.6	.5	.4	.3	.2	.1	.0	

Diese Matrix ermöglicht nun eine Instrumentierung der Ländler, in einer Weise, daß das Subjekt nicht in irgendeiner expressiven Art daran beteiligt ist. Die Eigenbeschaffenheit der Ländler wird also durch diese Instrumentationstabellen hörbar.

Abbildung 1: Walter Zimmermann, *Lokale Musik – eine Projektbeschreibung* (in: *Insel Musik*, S. 205)

kunft der Melodien. Diese Landschaften wurden aufgrund von geologischen Karten nach folgenden Kriterien analysiert:

– Anzahl und Art der Erdschichten, gereiht nach ihrem Alter:

1. Holocän, Pleistocän; 2. Terziär; 3. Kreide; 4. Jura; 5. Trias; 6. Perm; 7. Karbon; 8. Devon; 9. Silur; 10. Kambrium; 11. Algonikum; 12. Archaikum, junge, alte Eruptiva.

– Anzahl und Art der Oberflächenmorpheme:

1. Besiedlung; 2. Muldental; 3. Sohlental; 4. Kerbtal; 5. Fluss; 6. Niedrige Landstufe; 7. Ebenheiten; 8. Flur; 9. Höhere Landstufe; 10. Wald; 11. Steilstufen; 12. Höhenzüge.

Die Art des Reliefverlaufs wurde durch die Anzahl der Wasserläufe bestimmt, die zwölftönige Skala wurde dabei durch die Flussdichte ermittelt. Die drei zwölftönigen Skalen hat Zimmermann über die Zahlenquadrate komponiert, die er bereits im ersten Teil benutzt hat (siehe Abbildung 1), die Zahlenkombinationen für die Instrumentierung verhalten sich aber umgekehrt zu denen im ersten Teil.

Das anschließende *Tophra* bildet eine Synthese der Verfahrensweisen, die schon in den Teilen 1 und 2 angewendet wurden. Der vierte Teil *An* ist, wie Zimmermann im Programmheft der Uraufführung erläutert, „eine blanke Präsentation des Materialreservoirs der beiden Obertonreihen, die als harmonische Grundlage des ganzen Stückes dienen. Darstellung der Leere, der blanken Materie“.⁸ Die beiden Obertonreihen gehen von *F* (*F-f-c'-f'-a'* etc.) und *c* (*c-c'-g'-c''-e''* etc.) aus. Die Dauern werden nach einer vom Komponisten per Permutation ermittelten Zahlenreihe (11-6-1-8-3-10-5-12-7-2-9-4) geregelt.

Seinen *Ländler Topographien* hat Zimmermann als Motto Verse von Friedrich Hölderlin beigegeben:

⁸ *Donaueschinger Musiktage 1980*, Programmheft, hrsg. von Josef Häusler, Donaueschingen 1980, S. 12.

Deine Freundin, Natur! leidet und schläft und du
 Allbelebende, säumst? ach! und ihr heilt sie nicht,
 Mächt'ge Lüfte des Äthers,
 Nicht ihr Quellen des Sonnenlichts?“⁹

Es ist die erste Strophe des dreistrophigen Gedichts *Ihre Genesung*, das Hölderlin später zu einer fünfstrophigen Ode gleichen Titels erweitert hat. Hölderlin ist für Zimmermann ein wichtiger Dichter geblieben. 1992 wurde in Frankfurt am Main sein *Hyperion. Briefe nach Friedrich Hölderlin* für Schreibenden, drei Sänger und Instrumentalensemble uraufgeführt (Libretto: D. G. Sattler).

Den in die Gedankenwelt seiner Komposition einführenden Essay überschrieb Zimmermann bezeichnend mit *Nische oder das Lokale ist das Universale*.¹⁰ Er geht hier von der Vorstellung aus, dass der Ort der Geburt den Menschen lebenslang als Nische und zugleich als Kulturraum begleitet und prägt, dass er ein steter Bezugspunkt bleibt. Der Begriff „Heimat“ dagegen ist für ihn Illusion und Blendwerk, eine sentimentale Benennung, „die dem lokalen Material aufgesetzt wurde“. ¹¹ Zimmermann lehnt sich in seinen Vorstellungen über den Ort als Orientierungspunkt für die Welt an den bedeutenden amerikanischen Schriftsteller William Carlos Williams (1883–1963) an, auf den er häufig verweist. Dieser hat in den fünf Büchern seines umfangreichen epischen Gedichts *Paterson*¹² „seine unmittelbare Umwelt zum Ausgangspunkt und Schauplatz seiner Suche nach einem neuen Weltverständnis gemacht. Denn die Beschränkung auf das Bloßlegen der Impulse, die die Stadt Paterson im Staat New Jersey bestimmen, garantiert ihm die Wahrheit seiner Erkenntnis, weil sie konkrete Erkenntnis ist (‘No ideas but in things!’)“. ¹³ Von Williams übernahm

⁹Der Text ist wiedergegeben nach Friedrich Hölderlin, *Gedichte*, hrsg. von Jochen Schmidt, Frankfurt a. M. 1992 (Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke und Briefe 1), S. 201.

¹⁰Walter Zimmermann, *Nische oder das Lokale ist das Universale*, in: *Neuland 1* (1980), S. 76–80. Wiederabdruck in Zimmermann, *Insel Musik*, S. 197–201.

¹¹Zitiert nach *Neuland 1*, S. 78.

¹²William Carlos Williams, *Paterson*, New York 1946–58.

¹³Michael Köhler, *Paterson*, in: *Kindlers Literatur Lexikon*, Bd. 17, Zürich o. J., S. 7253.

The image shows a musical notation example. At the top, there is a 12-part rhythmic scale, numbered 1 through 12. The notes are arranged in two columns. The first column contains notes 1 through 6, and the second column contains notes 7 through 12. The notes are connected by horizontal lines, suggesting a continuous sequence. Below the scale, there are three staves of music. The first staff shows a sequence of notes, the second staff shows a sequence of notes, and the third staff shows a sequence of notes. The notation is in a simple, minimalist style, using only notes and stems without traditional musical notation like clefs or time signatures.

Notenbeispiel 1: Walter Zimmermann, *Lokale Musik – eine Projektbeschreibung* (in: *Insel Musik*, S. 205)

Zimmermann auch das Motto für den dritten Teil der *Lokalen Musik*: „To reconcile the people and the stones“ („Die Menschen mit den Steinen wiederversöhnen“). Desgleichen zitiert Zimmermann Pierre Paolo Pasolinis Auffassung: „Das bäuerliche Universum ist transnational. Es erkennt Nationen nicht einmal an“.¹⁴

Dass in der Komposition Ländlerartiges deutlich durchscheint, hat seinen Grund in der Art der Vorplanung Zimmermanns. So entnahm er z. B. für die zwölfstufige Rhythmusskala rhythmische Formeln, die er in den Ländlermelodien vorfand (siehe Notenbeispiel 1). Und er

¹⁴Pierre Paolo Pasolini, *Freibeuter Schriften*, Berlin 1979, S. 45.

berücksichtigte auch die für den jeweiligen Ländler typischen Harmoniewechsel zwischen Tonika und Dominante.¹⁵

2. Apokalypse und Idylle mit Rindviechern: Dieter Schnebels *Jowaegerli*

Auf Dieter Schnebels *Jowaegerli. Alemannische Worte und Bilder von und nach Johann Peter Hebel mit vokalen und instrumentalen Klängen und mit Schlagwerk* soll nur kurz hingewiesen werden, da ich darüber bereits veröffentlicht habe.¹⁶ *Jowaegerli* – ins Hochdeutsche übertragen, bedeutet der Ausdruck etwa „ja wirklich“ – bezeichnet Schnebel als „szenische Kantate“. Gesprochene und gesungene Texte, szenische Darstellung und Musik sind die Mittel der komplexen Darbietung.

In einer Kritik über die Aufführung am 21. Oktober 1984 während der Donaueschinger Musiktage schrieb Gerhard R. Koch unter dem Titel *Apokalypse mit Heimatgefühl* in der *Neuen Zeitschrift für Musik*, Schnebel betreibe in seiner Komposition „nichts Geringeres als ins Metaphysische überhöhten Regionalismus“.¹⁷ Schnebel, der 1930 im südbadischen Lahr geboren wurde, erreicht dies nicht mit musikalischen Mitteln, sondern wesentlich durch Verwendung von Dichtungen seines Landsmanns Johann Peter Hebel. Die Komposition trägt die Widmung im alemannischen Dialekt:

¹⁵Vgl. die ausführliche Beschreibung in *Neuland* 1, S. 83f.

¹⁶Peter Andraschke, *Zwischen Volks- und Kunstmusik: Hebel-Vertonungen*, in: *Johann Peter Hebel. Unvergängliches aus dem Wiesental*, hrsg. von Carl Pietzcker, Freiburg i. Br. 1996 (Rombach Wissenschaft. Studeo 3), S. 411-468. Überarbeitete und erweiterte Fassung des gleichnamigen Textes in den *Freiburger Universitätsblättern*, Heft 124, ebd. 1994, S. 109-129. Der vorliegende Text nimmt, stark gekürzt, die letztgenannten Ausführungen auf.

¹⁷Gerhard R. Koch, *Apokalypse mit Heimatgefühl. Anmerkungen zu den Donaueschinger Musiktagen 1984*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 146 (1985), Nr. 1, S. 25.

Der badischen Heimet
 un mine Lüt do
 die gsi sinn
 und die no sinn
 in Dankbarkeit¹⁸

Im Mittelpunkt von *Jowaegerli* steht Hebels großes alemannisches Gedicht *Die Vergänglichkeit (Gespräch auf der Straße nach Basel, zwischen Steinen und Brombach, in der Nacht)*.¹⁹ Schnebel gliedert den umfangreichen epischen Text in vier Teile und ergänzt und kommentiert ihn durch drei Geschichten Hebels in hochdeutscher Sprache und durch sechs Reflexionen, die er *Gedenken* nennt. Die erste Geschichte ist *Kannitverstan*,²⁰ die zweite *Der Wasserträger* und die dritte *Unverhofftes Wiedersehen*. Die gleichnishaften Erzählungen nehmen das Thema von Werden und Vergängnis in verschiedener Weise auf.

I	Erinnerung
II	Gedicht 1: <i>Die Vergänglichkeit</i> (Z. 5-46)
III	Gedenken 1
IV	Geschichte 1: <i>Kannitverstan</i>
V	Gedenken 2
VI	Gedicht 2: <i>Die Vergänglichkeit</i> (47-86)

¹⁸Partitur B. Schott's Söhne, Mainz 1983, Nr. 45 403; als Leihmaterial erhältlich. Ich danke dem Verlag für Unterlagen zur Rezeption des Werkes und für die Genehmigung zur Veröffentlichung von Notenbeispielen aus der Partitur.

¹⁹Zur Interpretation vgl. insbesondere Martin Gauger, *Hebels Gedicht 'Die Vergänglichkeit'*, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, [Festschrift] in memoriam Erich Köhler, Heidelberg 1984, S. 80-94. – Der Text enthält auch eine eigene, möglichst genaue Übersetzung ins Hochdeutsche. – Carl Pietzcker, *Vertrautes Gespräch über Unvertrautes. Johann Peter Hebel 'Die Vergänglichkeit'*, in: ders., *Lesend interpretieren. Zur psychoanalytischen Deutung literarischer Texte*, Würzburg 1992 (Freiburger literaturpsychologische Studien 1), S. 120-183.

²⁰Kurt Franz, *Johann Peter Hebel. Kannitverstan. Ein Mißverständnis und seine Folgen. Texte. Kommentar. Abbildungen*, München/Wien 1985 (Literatur-Kommentare 23).

VII	Gedenken 3
VIII	Geschichte 2: <i>Der Wasserträger</i>
IX	Gedenken 4
X	Gedicht 3: <i>Die Vergänglichkeit</i> (87-109)
XI	Gedenken 5
XII	Geschichte 3: <i>Unverhofftes Wiedersehen</i>
XIII	Gedenken 6
XIV	Gedicht 4: <i>Die Vergänglichkeit</i> (110-136)
XV	Ahnung

Hebels Sprache, gleich ob im alemannischen Dialekt oder hochdeutsch formuliert, besitzt für Schnebel musikalische Qualitäten:

Die Ausdrucks- und Klangskala ist breit gefächert, reicht von karg unwirtlichen Sprachklängen – ‚lueg, dört isch d’Erde gsi‘ – bis hin zu warm heimeligen – ‚un gvätterlet bis an my selig End‘ –, von der fülligen – ‚Stiere gwettet, Holz go Basel gfüehrt un broochet, Matte graust‘ – bis hin zu einfachen, fast tonlosen – ‚dört han i au scho glebt‘. In solchen Klängen aber werden zart Gefühle laut. [...] Tatsächlich ist Hebels Alemannisch, sei es dialektal oder hochsprachlich, gesättigt mit einer Vielfalt von Untertönen des Gefühls, und birgt also in den Sprachklängen wie in dem, was sie aussagen, eine reiche innere Polyphonie von Gefühlslinien und Bedeutungsvaleurs. So wird im Singen und Sagen von Hebels Alemannisch Sprache zu dem, was sie ursprünglich ist, und was sie immer wieder sein möchte: Ausdruck – Einheit von Sinn und Gefühl.²¹

Neben den Sprachmelodien der rezitierten und gesungenen Texte bereichern auffallende Klänge und Geräusche die Komposition zum regionalen, heimatlichen Klangbild hin: Schalmel, Gitarre, Handharmonika, aber auch Schotterspiel, Wassermühle und Windmaschine. Sie beziehen sich auf den Text und bilden einen klangszenischen Raum, der erfüllt ist von Realität und Phantasie. In ihm geschieht das Gespräch, das der Ätti (Vater) und der Bueb über die Vergänglichkeit führen, in ihrer bildkräftigen und klangreichen alemannischen Mundart, während der nächtlichen Fahrt entlang des Oberrheins auf einem Ochsenfuhrwerk, vorbei an Wald, Feld und Ruinen, an Zeichen,

²¹Dieter Schnebel, *Mund-Art in Sprache und Musik. Gedanken bei der Komposition von JOWAEGERLI*, in: *Donaueschinger Musiktage 1984*, Programmheft, S. 10.

die von Vergänglichkeit sprechen, aber auch von dem, was sich dem Gläubigen im Jenseits erfüllt: das ewige Leben.

In Schnebels Kantate werden die Texte rezitiert (siehe Notenbeispiel 2). Von der Gattung her ist dieses Stück demnach ein Melodram. Auch die vier Sänger singen nur Vokalisieren, zumeist aber tragen sie in verschiedensten Sprechweisen vor: Sie flüstern, murmeln, schreien. Der Vortrag des Erzählers ist rhythmisch fixiert, die Sprechhöhen dagegen sind nur ungefähr angegeben. Die Längen und Kürzen des Sprechrhythmus bleiben über weite Strecken gleich: In unserem Beispiel ist es die regelmäßige Folge von Vierteln und Halben im Triolenrhythmus. Ebenso wie die Phrasierung folgen sie dem Versmaß Hebels. Doch soll die Deklamation nicht starr wirken. Deshalb schreibt Schnebel vor: „ungefähr dem Takt folgen, primär aber der Rhythmik des Sprachflusses“. Die Instrumente tragen den Rhythmus der Sprecher mit. Die Sänger singen auf Vokale, die dem Text entnommen sind: Hier ist es das „O“, das zeitlich jeweils zusammenfällt mit „allmool“, „Schloß“ und „stobt“, also mit vier unterschiedlichen Färbungen des Vokals. Die Lautgestaltung soll „sehr erfüllt, ganz von innen, erlotet“ sein. Alles ist demnach auf den Text und seine Ausdrucksqualitäten konzentriert. Eine besondere landschaftliche Atmosphäre schafft Schnebel durch außermusikalische Klänge, die ein Stück Realität einbringen sollen. Der Sopran ist hier mit einem Wildlocker ausgestattet (siehe im System des Soprans WL mit angedeutetem Kurvenverlauf); „die quasi-Tierstimmen“ sollen „wie improvisierend, aber stets sparsam und zurückhaltend einsetzen – ohne Rücksicht auf den Takt“.²² An anderen Stellen erzeugen die Sänger Klänge mit Tierstimmennachahmern, Vogelpfeifen und einem Waldteufel (Reibtrommel). Die Schlagzeuger bedienen in unserem Beispiel eine Wassermühle, um plätschernde Geräusche zu erzeugen, vier Wood blocks, mit denen das Klappern von Hufen nachgeahmt werden kann und ein Schotterspiel, das knirschende Geräusche hervorbringt; an anderen Stellen werden auch Windmaschinen eingesetzt. Es sind demnach drei Artikulationen von Zeit und Vergänglichkeit, die sich hier musikalisch äußern: die geregelte Zeitmessur der Kunstmusik in den Instrumen-

²²Dies ist deutlich auf Naturepisoden bei Mahler bezogen, beispielsweise auf die Einleitung zur ersten Symphonie.

5 6 WL*) 7

Uk (S)

A

T

WL (B)

Sp1

Sp2

x) Die quasi-Tierstimme wie improvisierend, aber doch sparsam und zurückhaltend einsetzen - ohne Rücksicht auf den Takt

x) bestmöglichst sehr schüchtern, ganz von innen, extatisch

mpff sempre rubato *sim.* *mpff*

Fast all - mool At - ti, wann mer's Rott - ler Schloß so vor den Au - gen steht, se denk i dra, ob's

Stimmungsfäh dem Takt folgen, primär jedoch der Rhythmik

mpff

5 (2/1/2)

Notenbeispiel 2: Dieter Schnebel, *Jowaegerli*, S. 14, T. 5-7 (Ausschnitt: obere Partiturseite)

ten, die davon in Nuancen abweichende Deklamation und die in ihrem zeitlichen Ablauf unberechenbaren und freien Naturklänge.

Unpräntiös und naiv begegnet Schnebel mit seiner über weite Strecken bewusst karg komponierten Musik der Dichtung Hebels, ganz so wie dieser die metaphysischen Dimensionen des irdischen Seins, von Gegenwart, Vergangenheit, Vergänglichkeit und apokalyptischer Vision in einfachen, direkten und kraftvollen Bildern erstehen lässt, im Dialekt und aus der Vorstellungswelt des einfachen Volkes. Schnebel sentimentalisiert nicht. Auch die eingespielten naturalistischen Klänge sollen eine Distanz von dieser möglichen Gefahr schaffen. Die als Sehnsucht nach Vertrautheit und Geborgenheit heraufbeschworene Heimat ist zugleich mit den Zeichen ihres Unterganges verbunden. *Jowaegerli* ist ein Werk, das von vornherein nicht auf ein breites Publikum abzielt und nicht auf äußerliche Wirkung berechnet ist. Seine Rezeption wird sich vor allem dort ergeben, wo das Alemannische gesprochen oder verstanden wird.

Jowaegerli ist ein Bühnenwerk, wenn auch ein szenisch nur wenig belebtes. Bei der Donaueschinger Aufführung fuhr der Ätti mit seinem Bueb auf einem beladenen Karren, vor den Ochsen gespannt waren, in die Baarhalle ein. Gerhard R. Koch kommentierte das in Anspielung auf den Theologen Schnebel: „Doch um so beredter stand für Schnebels musiktheologische Devise ‘Alles, was Odem hat, lobe den Herrn’ ein Erntekarren mit Ätti und Bueb und zwei wunderschön ausdrucksstarken Kühen“. Unzufriedene Zuhörer äußerten nach der Aufführung ihren Unmut mit Muh- statt Buh-Rufen, wie die internationale Presse genüsslich festhielt. Die konkreten Klänge und Geräusche in der Komposition werden durch diese naturalistische Szenerie noch verstärkt.

Jowaegerli steht in Schnebels Oeuvre in einer Werkreihe, die um 1970 beginnt und sich mit Traditionen auseinander setzt, vornehmlich mit musikalischen. Das Werk steht zudem im kompositorischen Trend dieser Jahre, sich wieder stärker dem Ländlichen und Regionalen zuzuwenden, ein Interesse, das sich in allen Künsten äußert. Es hängt mit einer Neubewertung der ökonomischen und ökologischen Situation in der Gesellschaft zusammen und richtet sich dabei oft gegen die zerstörerischen Kräfte der Technik. Dialekt wird nicht mehr versteckt, sondern mit berechtigtem Stolz als Verbundenheit mit der

Heimat gesprochen: Die Aufforderung, alemannisch zu sprechen, steht seitdem an manchen Türen städtischer Behörden.

Es entstand in diesen Jahren eine größere Zahl von Kompositionen, die sich mit der Thematik des Regionalen auseinander setzen, sehr häufig auch mit kritischen Fragestellungen.

3. Kritische Anmerkungen zur deutschen Nationalhymne: Helmut Lachenmanns *Tanzsuite mit Deutschlandlied*

Die *Tanzsuite mit Deutschlandlied. Musik für Orchester mit Streichquartett*²³ gehört zu einer Reihe von Werken, in denen sich Helmut Lachenmann seit Mitte der 1970er-Jahre mit Musik der Vergangenheit kompositorisch auseinander setzt, beginnend mit *Accanto*. Musik für einen Solo-Klarinettenisten mit Orchester (1975–1976), die Zitate aus Wolfgang Amadeus Mozarts Konzert für Klarinette und Orchester A-Dur KV 622 enthält. Die *Tanzsuite* greift zum einen die Tradition der Suite auf. Die Folge von verschiedenen Tänzen unterschiedlichster Länge ist durch Ein- und Überleitungen verbunden und bildet den übergeordneten formalen Rahmen des Werkes. Alle 17 Teile gehen ohne Pausen ineinander über:²⁴

I. Abteilung	O. Vorspann	T. 01-041
	1. Einleitung	T. 1-5
	2. Walzer	T. 6-21
	3. Marsch	T. 22-44
	4. Überleitung	T. 45-69
II. Abteilung	5. Siciliano	T. 70-132
	6. Capriccio	T. 133-192
	7. Valse lente	T. 193-247

²³Eine ausführliche Analyse stammt von Milena Stawowy, *„Fluchtversuch in die Höhle des Löwen“: Helmut Lachenmanns „Tanzsuite mit Deutschlandlied“*, in: *MusikTexte* 67/68 (1997), S. 77-90.

²⁴Die Gliederung ist der Einleitung zur Partitur entnommen. Die einzelnen Abschnitte sind in der Partitur vermerkt (Breitkopf & Härtel, Partitur-Bibliothek 5114, Copyright 1980).

III. Abteilung	8. Überleitung	T. 248-278
	9. Gigue	T. 279-423
	10. Tarantella	T. 424-427
	11. Überleitung	T. 473-491
IV. Abteilung	12. Aria I	T. 492-531
	13. Polka	T. 532-568
	14. Aria II	T. 569-609
V. Abteilung	15. Einleitung	T. 610-620
	16. Galopp	T. 621-752
	17. Coda (Aria III)	T. 753-819

Zum anderen integriert Lachenmann außer dem *Deutschlandlied* bekannte Volkslieder. *Hänschen klein* hat er auch im ersten Stück von *Ein Kinderspiel. Sieben kleine Stücke für Klavier* (1980) komponiert. Diesem Zyklus ist eine Bemerkung von Theodor W. Adorno als Motto vorangestellt, die dieser in einem Brief an Walter Benjamin über sein Singspiel *Der Schatz des Indianer-Joe* gemacht hat: „...wobei es eben mehr um die Demonstration am Kindermodell als um die Beschwörung von Kindheit geht...“. Dieses Kinderlied hat Lachenmann ein weiteres Mal in *Harmonica. Musik für Orchester mit Solotuba* (1981–1983) verwendet. *O du lieber Augustin* erklingt auch in *Mouvement (– vor der Erstarrung)* für 15/18 Instrumentalisten (1982–1984). In der *Tanzsuite* sind zudem das Weihnachtslied *Ihr Kinderlein kommet* und *Schlaf, Kindlein schlaf* integriert. Außerdem bringt er im *Siciliano* ein Zitat aus Johann Sebastian Bachs *Weihnachtsoratorium*.

Die Tanzgesten mit ihrem musikantischen Duktus, die Volkslieder aus der Kinderzeit und die Fragmente Bach'scher Musik sind für Lachenmann

spielerisch zusammengetragene Erinnerungen an Eindrücke, in welchen sich mir – bewußt oder unbewußt – jene kollektive Geborgenheit verkörpert, in deren Schutz bürgerliches Denken und Empfinden, magisch behütet, heranwachsen und auseinander hervorgehen.

Daß solche Geborgenheit vom kindlichen bis ins Erwachsenen-Stadium hinein ihre Fetische hat, ist bekannt: Heimat, religiöse Bindung, Feiertage, Tradition, Seh-

sucht nach der Kindheit – mag auch die Oberflächlichkeit wenig von der Tiefe ahnen, die sich darunter auftut. Keine Frage auch, daß wir von solcher Geborgenheit selbst dann noch geprägt sind, wenn die Widersprüche und die Entfremdung des Daseins uns zwingen, aus ihrem Schutz herauszutreten [...].²⁵

Anders als bei diesen Zitaten, die ihn an angenehm Vertrautes erinnern, rückt Lachenmann beim *Deutschlandlied* die negative politische Wirkungsgeschichte in den Vordergrund. Nach der „Machtergreifung“ ließ die NS-Regierung seit 1940 nur die erste Strophe des *Deutschlandliedes* singen und verband sie automatisch mit dem Absingen des Horst-Wessel-Liedes der SA: *Die Fahne hoch, die Reihen fest geschlossen* (1927). Dieses Lied erhielt dadurch den Rang einer zweiten Nationalhymne. Der Nazidichter Heinrich Anacker hat in einem 1943 erschienenen Gedicht August Heinrich Hoffmann von Fallersleben und sein *Deutschlandlied* besungen und dabei explizit das „Deutschland, Deutschland über alles!“ einbezogen:²⁶

Ins Meer der Zeit versanken hundert Jahr' –
Nun wird dein Traum durch Adolf Hitler wahr:
Im Schlachtendonner schmiedet er ein Reich,
Dem keins an Macht und Glanz und Ehre gleich –
„Deutschland, Deutschland über alles!“

Dies alles belastete das Image des *Deutschlandliedes*, das nach dem Zweiten Weltkrieg erst wieder 1952 mit seiner dritten Strophe als Nationalhymne der Bundesrepublik anerkannt wurde. Vor dem Hintergrund dieser chauvinistischen Rezeptionsgeschichte wundert es nicht, dass die Nationalhymne nach dem Zweiten Weltkrieg zunächst verboten wurde.

²⁵Helmut Lachenmann, *Tanzsuite mit Deutschlandlied. Über mein Stück*, in: *Donaueschinger Musiktage 1980*, Programmheft, S. 21f., Zitat S. 21. Wiederabdruck des Textes in Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hrsg. und mit einem Vorwort versehen von Josef Häusler, Wiesbaden 1996, S. 392.

²⁶Heinrich Anacker, *Glück auf, es geht gen Morgen*, München 1943, S. 73.

Lachenmann zitiert nur den zweiten Teil der ersten Strophe des *Deutschlandliedes*, die heute aus guten Gründen offiziell nicht mehr gesungen wird:

Von der Maas bis an die Memel,
 Von der Etsch bis an den Belt –
 Deutschland, Deutschland über alles,
 Über alles in der Welt!

Und er notiert diese Verse in der Partitur. Die Worte „Deutschland, Deutschland über alles“ werden von ihm in den Takten nach 621 mehrfach wiederholt und somit provokant herausgestellt. Das Werk schließt mit „über alles in der Welt!“.

Die Melodie des *Deutschlandliedes* hat Joseph Haydn ursprünglich als Hymne für den österreichischen Kaiser Franz zu dessen Geburtstag am 2. Februar 1797 für Gesang und Klavier komponiert (Hob. XXVIa:43) auf den Text „Gott erhalte [...] Franz] den Kaiser“ von Lorenz Leopold Haschka. Er hat sie später in sein Streichquartett op. 78, Nr. 3 (Hob. III:77), das so genannte *Kaiserquartett*, aufgenommen. Von daher stammt wohl auch die Idee Lachenmanns zu der extravaganteren Verknüpfung von Streichquartett und großem Orchesterapparat.²⁷

Die Melodie wird ab Takt 655 zu den umstrittenen Versen „Von der Maas bis an die Memel, von der Etsch bis an den Belt...“ vom Klavier in weit auseinander liegend hohen Oktavschlägen, beginnend mit d^3 - d^4 , im dreifachen Forte vorgetragen (siehe Notenbeispiel 3). Die linke Hand schlägt dazu laut auf „5 verschieden helle (dunkle) Rahmenleisten“. Dies ist eine nachdrücklich fordernde Ausdeutung der Worte. Die Zitate des *Deutschlandliedes*, die ab Takt 621 bis

²⁷Es ist sicherlich kein Bezug auf Wolfgang Rihms 1974 in Donaueschingen aufgeführte *Morphonie* (1972/...), Sektor IV. Dort gehört diese Besetzung als Mittelstück eines mehrteiligen Zyklus zur formalen Konzeption. Vgl. Wolfgang Rihm, *In den Spiegel gelauscht... zu: Morphonie* (1972/...), Sektor IV für Orchester mit Solostreichquartett (1972–1973) [1974], in: ders., *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, Bd. 2, hrsg. von Ulrich Mosch, Winterthur 1997 (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 6,2), S. 285f.

4. Posaune
A-3.
g. Fe
D.B.
Klar.
K. fag.
a. 2.
Hr.
3. 4.
3 Trp.
3 Pos.
Harfe
Pfk

Handwritten musical score for the 4th trumpet part of "Die Meistersinger von Nürnberg". The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations in German provide performance instructions. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Handwritten annotations and markings:

- 4. Posaune
- A-3.
- g. Fe
- D.B.
- Klar.
- K. fag.
- a. 2.
- Hr.
- 3. 4.
- 3 Trp.
- 3 Pos.
- Harfe
- Pfk
- Handwritten musical notation (notes, rests, dynamics, etc.)
- Handwritten German annotations: "Handwritten German annotations and markings" (repeated for emphasis)

Notenbeispiel 3: Helmut Lachenmann, *Tanzsuite mit Deutschlandlied*, T. 661-666 (Ausschnitt: obere Partiturseite)

zum Schluss des Werkes erklingen, sind nicht deutlich hörbar, sondern derart in die komplexe kompositorische Struktur integriert, dass sie nicht unmittelbar erfahrbar sind. Dazu bemerkt Lachenmann:

Die Frage, ob jeder hier auch das ‚Deutschlandlied‘ wiedererkennen kann, ist mir, der ich, wie gesagt, nicht etwas sagen, sondern etwas machen will, weniger wichtig, als die Tatsache, daß hier eine Struktur ihr Zeit- und Klangnetz von einer Struktur wie dem tief in uns wurzelnden Lied borgt und steuern läßt, einer Struktur, die nicht weniger Logik in sich birgt als jedes serielle Prinzip.²⁸

Aber bei mehrmaligem Hören werden, wie Lachenmann meint, Erinnerungen an strukturelle Momente des Zitats geweckt. Denn das kompositorische Ergebnis

ist so komplex, wie jede andere reine Struktur: eine Landschaft der Impulse, in die man sich beim Hören verlieren kann, und in der man doch spürt, dieses Formgesetz, mit allen Brüchen und Brechungen, ist dasjenige des ‚Deutschlandlieds‘, und so gibt es – wie unbewußt auch immer – in uns eine Wiederbegegnung.²⁹

Das *Deutschlandlied* und *O du lieber Augustin* [...] *alles ist hin* haben ein wichtiges gemeinsames Wort: „alles“. Somit kann das Lied bei Lachenmann als parodistische Replik auf den imperialistischen Geist der Nationalhymne gesehen werden. Auf „Deutschland über alles in der Welt“ antwortet es mit „alles ist hin“. Anders als in Arnold Schönbergs zweitem Streichquartett op. 10 (1907–1908), wo das Zitat vom lieben Augustin auf das Aufgeben der tonalen Sicherheit im Komponieren anspielt, hat es bei Lachenmann mithin eine politische Bedeutung. Auch die Verbindung des *Deutschlandliedes* mit *Schlaf*, *Kindlein schlaf* in den Takten 774–793 kann semantisch gedeutet werden. Es könnte den verschlafenen Bürger meinen, der die von Lachenmann angeprangerte politisch gefährliche Dimension des *Deutschlandliedes* übersieht. Der Tübinger Literaturwissenschaftler Jürgen Schröder hat darauf aufmerksam gemacht, dass in der Motivik und der Topologie der Deutschlanddichtungen im Vormärz die

²⁸Helmut Lachenmann, *Hören ist wehrlos – ohne Hören. Über Möglichkeiten und Schwierigkeiten*, in: *MusikTexte* 10 (Juli 1985), S. 15.

²⁹Ebd.

beiden Pole Wachsein und Schlafen untrennbar zusammen gehören; er bietet hierfür zahlreiche Beispiele.³⁰

Die Wacht und Hut am Rhein wird auch deshalb so emphatisch beschworen, weil der begründete Verdacht besteht, daß die guten Deutschen schlafen, daß die Schlafmütze das Wahrzeichen des ‚Vetters Michel‘ ist. So hat der ‚Ruf wie Donnerhall‘ auch die Funktion eines Mammutweckers aus dem nationalen Tiefschlaf. Während die nationalgesinnten und monarchistischen Lyriker die Deutschen mit pathetischen Fanfarenstößen aufrütteln wollten, moquierten sich die Liberalen, Demokraten und Republikaner über die deutsche Schläfrigkeit, allerdings ebenfalls mit dem politischen Ziel, die Landsleute aus ihrem Schlummer aufzustören. Auf diese Weise bildete sich im Vormärz ein Korpus von Texten, die durch das gemeinsame Schlafmotiv in einem reizvollen intertextuellen Dialog stehen [...].³¹

Lachenmann bezieht sich in seiner Deutung des Textes auf die Rezeptionsgeschichte, die das *Deutschlandlied* in der NS-Zeit erfahren musste. Zur Zeit seiner Entstehung war die heute revanchistisch klingende Grenzziehung im Lied das Gebiet des Deutschen Bundes, den die souveränen Einzelstaaten nach dem Wiener Kongress bildeten. Und die Formulierung „Deutschland über alles“ ist, wie Schröder zusammengefasst hat, weder original noch typisch deutsch. Sie führt bis ins 17. Jahrhundert nach Österreich zurück, zu Philipp Wilhelm von Hörnigks Werk *Österreich über alles, wenn es nur will* (1684) und ist dann über viele Zwischen- und Bedeutungsstufen bis zu Hoffmann von Fallersleben tradiert worden.

³⁰Jürgen Schröder, *Deutschland als Gedicht. Über berühmte und berüchtigte Gedichte aus fünf Jahrhunderten in fünfzehn Lektionen*, Freiburg i. Br. 2000 (Rombach Wissenschaften. Litterae 74), siehe insbesondere das Kapitel IX,3: *Michelieder im Vormärz*, S. 209-227.

³¹Ebd., S. 209.